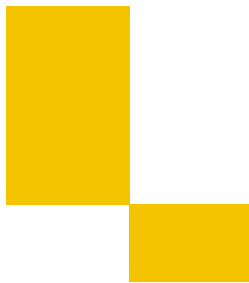




Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014(+10)



Adam Wodnicki

Romantyzm społeczny

2011

Nostalgia

Prostym, biologicznym refleksem, biologicznym odruchem młodego pokolenia jest pewien dystans do przeszłości, brak zainteresowania nią bądź wrogość do niej. Opozycja w stosunku do rodziców, kto z nas tego nie miał?

Jednak zdumiewa mnie, że u ludzi dużo ode mnie młodszych bardzo często spotykam szczególną nostalgię. Otóż kreślą wyidealizowane trochę obrazy nie tak dalekiej przeszłości, o dziwo, czasów ciężkich, bo czasów socjalizmu czy komunizmu, jak byśmy tego nie chcieli nazwać... Ta nostalgia wiąże się przede wszystkim ze wspomnieniem innego sposobu życia.

Życie w tamtym czasie było życiem naznaczonym przez bardzo wiele trudnych do zrealizowania obietnic. Ale one właśnie, pewne ideały, nadawały barwę tamtym latom. Co więcej, był to czas pełny wielu bardzo interesujących ludzi. Oni wyszli z innej epoki, przedwojennej bardzo często, albo wojennej. Moje pokolenie patrzyło

na nich nie bez pewnej zazdrości. Poprzednie pokolenie przeżyło swoją wielką przygodę wojenną. Partyzantka, Armia Krajowa, przeróżne fronty wojenne, w Afryce, we Włoszech... Monte Cassino... Ludziom mojego pokolenia wydawało się to fascynującą przygodą. Pomijając cały horror tamtych czasów. To coś niezwykłego, przecież nagle jacyś mali urzędnicy, którzy w normalnych warunkach dokonali by swego żywota na swoich stołkach, w urzędach miejskich, gminach, oni nagle stali się bohaterami...

Myślę, że każde pokolenie ma swoją porcję nostalgii i dzisiejsze młode pokolenie również znajdzie swoje nostalgia. Jeśli jeszcze ich nie ma, to za chwilę będzie miało, gdy będzie się mierzyć z dorosłym życiem.

Wydział na tle Akademii

Nowo powstały wydział wzornictwa, Wydział Form Przemysłowych, odcinał się od modelu myślenia, który wówczas reprezentowała Akademia. Wydział stanowił jawną opozycję w stosunku do nacechowanego konserwatywnym sposobu pojmowania sztuki, życia i świata, sposobu widzenia wyrosłego z tradycji kapistowskiej.

Zbigniew Pronaszko, Xawery Dunikowski, Eugeniusz Eibisch to były wielkie autorytety. To są wielkie postacie, mimo wszystko. Te autorytety jednak nie były nam przyjazne. Działaliśmy otoczeni niechęcią. Wówczas mogliśmy liczyć na przychyłność, zrozumienie ze strony niewielu artystów. Należał do nich Adam Marczyński. Był Tadeusz Kantor, ale Kantor w latach 50. już nie pracował w Akademii, został z hukiem z niej wyrzucony. Było gro- no takich ludzi, którzy sami będąc malarzami czy rzeźbiarzami, pozostawali w pewnej opozycji do swego środowiska, a zatem byli naturalnymi sprzymierzeńcami naszego Wydziału. Jonasz Stern, z jednej strony bardzo ostro nas krytykujący, ale zarazem człowiek bardzo przyjazny. Kiedy sprawy Wydziału stawały na obradach Senatu uczelni, zawsze można było liczyć na przyjazny głos Sterna oraz na głos Marczyńskiego.

Działaliśmy w atmosferze niechęci, i to niechęci podwójnej. Po pierwsze, spotykaliśmy się z wrogością wobec samej idei wzornictwa. Oto w tej szacownej instytucji rodzi się „niechciane dziecko”, które – co gorsza – podaje w wątpliwość różne „prawdy objawione”. Po drugie, a był to inny rodzaj niechęci, powiedziałbym niższej niechęci, ideologicznej, zawodowo-ideologicznej. Otóż mam w pamięci pewną szczególną niechęć, nawet wrogość, w stosunku do Andrzeja Pawłowskiego. Andrzej był już wówczas wybitnym artystą, bardzo wyraźnie manifestował swoją odrębność.

W sumie nie był to łatwy czas, aczkolwiek ja do niego wracam, jak już mówiłem, z jakąś nostalgią. Był to przecież czas wielkich nadziei i również ośmieliłbym się powiedzieć: czas narodzin wielkich idei designu. Tutaj się wyłoniły, ale tutaj, niestety, dzisiaj nie mają swoich kontynuatorów.

Spółeczna koncepcja zawodu

Ja myślę, że ta koncepcja, która leżała u źródeł tego Wydziału, w momencie powstania była niewątpliwie trochę romantyczna. To była zupełnie inna koncepcja zawodu niż ta, która obowiązuje dzisiaj. Romantyczna? Szukam odpowiedniego słowa, utopijna, romantyczna z całą pewnością, z całą pewnością z takim bardzo wyraźnym ukierunkowaniem społecznym. Z poczuciem misji, posłannictwa i z pewnymi założeniami, które wypracowaliśmy, wierząc bardzo głęboko, że to jest właśnie ten kierunek, zupełnie nowy. Pamiętać przy tym trzeba, że program Wydziału kreślony był w czasach kompletnej izolacji. PRL rządów Gomułki. Wówczas jakiegokolwiek kontakty ze światem były praktycznie niemożliwe.

Nam się wydawało, że ta koncepcja designu niesie niemal obietnicę zbawienia świata. Przesadnie brzmią dzisiaj te słowa, wydają się przerysowane, ale tym dla nas wtedy była. Wierzyliśmy bardzo głęboko, że można jak gdyby poprzez właśnie projektowanie w jakiś sposób wpływać na

ludzkie losy, wierzyliśmy, że dzięki temu, co kiedyś będziemy projektować, wytwarzać, człowiek będzie szczęśliwszy, lepszy.

Znane nam były hasła Bauhausu. Właśnie wyraźnie naznaczone misją społeczną. Pamiętać przy tym trzeba, że nacisk na misję społeczną oznaczał zarazem przyjęcie orientacji lewicowej, nawet socjalistycznej. Zresztą później nawiązane przez nas już pierwsze kontakty ze światem utwierdzały nas trochę w tej linii, w tym ukierunkowaniu, w tym utopijnym wyobrażeniu roli designu. Dość wspomnieć poglądy Tomása Maldonada, szkołę z Ulm.

Opozycja z Warszawianki

Podkreślić jednak muszę, że większość idei przez nas nakreślonych, przyświecających narodzinom naszego Wydziału nie była importowana. One powstały tutaj jak gdyby spontanicznie, w trakcie wielogodzinnych sporów, rozmów... Toczonych na długich Radach Wydziału, przy stolikach w kawiarni Warszawianka. A zaznaczyć trzeba, że w tamtych latach kawiarnia ta była miejscem akademijnej opozycji. Wówczas to profesorowie Akademii spotykali się w dwóch „akademiach”. Siedzibą i ogniskiem jednej było właśnie to malutkie wnętrze Warszawianki. Po drugiej stronie miała natomiast swoje locum ostoja konserwy akademijnej. W kawiarni na rogu Plant i Sławkowskiej. Z tarasem, z dużą salą, przedwojenna jeszcze, bardzo duża kawiarnia. Boże, nie pamiętam, jak się ona nazywała.

Tu, w malutkiej Warszawiance, spotykali się „dziwni” ludzie, tacy jak chociażby nasz wielki reformator teatru. Z Krakowa się przeniósł potem do Wrocławia, później z Wrocławia do Włoch i wreszcie, pod koniec życia, był wykładowcą College de France... Mój dobry kolega: Jerzy Grotowski.

W dyskusjach toczonych w młodym obozie Warszawianki wykuwały się te idealistyczne postawy naszego Wydziału. Tam rozmawialiśmy, tam bardzo często bywał Andrzej. Tam bywali aktorzy, tam bywali muzycy, był

Krzysztof Penderecki, wówczas młodziutki jeszcze. Także niezwykle barwna postać tamtych czasów, Tadeusz Przymkowski z Jędrzejowa, postać jakby wycięta z jakiejś fantastycznej powieści.

Estetyka? Sztuka?

Liczyło się w zasadzie zaspokajanie potrzeb ludzkich, postulat wzmocniony naszym wyobrażeniem, trochę też fantastycznym, o możliwości racjonalnej organizacji życia. Postulat racjonalizacji życia. Estetyka nie odgrywała tu żadnej roli, nie było jej na liście potrzeb, potrzeb pierwszoplanowych. Słowo „forma”, padające w nazwie Wydziału, nie niosło dla nas ze sobą takich zobowiązań.

Pola, kierunki naszych poszukiwań, chociażby związane z ergonomią, niepokoiły naszą Akademię, dla malarzy z pl. Matejki były czymś dziwnym, dla czego nie widzieli miejsca. Ich trochę denerwowało, że my się zajmujemy takimi dziwnymi rzeczami zamiast sztuką. Czymś z pogranicza sztuki. Nawet bez nacisku na estetykę.

Bardzo wyraźnie zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że jeżeli chce się szukać pól jeszcze niezajętych, pustych, białych plam, to one właśnie są gdzieś na pograniczu techniki, nauki, sztuki.

Stosunki Wydziału z Polską Akademią Nauk, z czynnym tam Komitetem Ergonomii, podtrzymywał głównie prof. Chudzikiewicz. Stał się jednym z eminentnych działaczy tego Komitetu, wciągnął z czasem nas wszystkich do prac w tamtym zespole. To też miało bardzo duży wpływ na ewolucję Wydziału, nie tylko Katedry prowadzonej przez profesora.

Warszawa...

W sprawie projektowania estetyki byliśmy przeciwni stanowisku, które reprezentowała na przykład Wanda Telakowska z Warszawy. Założycielka Instytutu Wzornictwa Przemysłowego. O jej sposobie pojmowania tego zawodu

świadczy chociażby tytuł książeczki *Twórczość ludowa w nowym wzornictwie*, okładka we wzorki... Po części dlatego unikaliśmy słowa „wzornictwo”, wybierając określenie „projektowanie form przemysłowych”. Telakowska wyrosła z przedwojennego Ładu, z powojennej Cepelii, czyli ob-rusów, okryć, szali, chust zdobnych w ornamenty ludowej proveniencji... Byli wszyscy temu absolutnie przeciwni.

Warszawska Akademia zawsze reprezentowała utylitaryzm, pragmatyczne myślenie o designie. Andrzej Wróblewski na przykład. Oni wyrosli z jeszcze przedwojennej ideologii właściwej dla Fachhochschule. Studia miały dać przygotowanie zawodowe, fach! Umiejętność techniczną rozwiązywania zleceń, podejmowania nadchodzących zadań.

Oni ze swej strony na nas też patrzyli bardzo krytycznie. Z ich ust wielokroć to słyszeliśmy:

– My jesteśmy praktykującymi designerami, a wy jesteście teoretykami.

Ten argument ciągle powracał w ich sporach z nami. W ich oczach walka o idee była stratą czasu. Teorie czymś niepraktycznym. Oni walczyli o zlecenia.

Aczkolwiek na tamtym terenie także mieliśmy sprzymierzeńców. To Ryszard Bojar. Szczególnie Krzysz Meisner, projektant, poeta, świetny rysownik. Przede wszystkim to był fantasta... Krzysz współpracował z Oskarem Hansenem w Warszawie, podobnie jak Hansen później odszedł, z chwilą gdy właściwie już nie miał tam partnerów. Partnerów szukał tutaj, aczkolwiek on był człowiekiem trudnym, z nim się niełatwo współpracowało. Nasz Andrzej także był człowiekiem trudnym do współpracy. U niego to była po prostu cecha osobowości... Trafiając na inną osobowość, iskrzył...

Zagranica

Niemniej może i dzięki temu nasze tęsknoty, idee tego pierwszego okresu zostały bardzo szybko zauważone, także w świecie, mimo że nie mieliśmy prawie szans na kontakt.

Jednak już w latach 60. miała miejsce pierwsza wystawa polskiego designu, i to o dziwo w Luwrze. To był też nasz pierwszy wyjazd do Paryża i w ogóle chyba za granicę. Organizowała to zresztą Warszawa i osobiście Wanda Telakowska. Pojechaliśmy na tę wystawę i wówczas przy okazji otwarcia mieliśmy liczne spotkania. Reakcje, ogromne zainteresowania, jakie wzbudziliśmy, to wszystko nas utwierdziło... Pokazaliśmy coś takiego, czego oni jeszcze nie znali w ogóle, mimo że tam było już któreś tam pokolenie projektantów. Zainteresowanie nami szło również od strony Fachhochschule für Gestaltung w Ulm. Potem zaczęli przyjeżdżać. Tutaj przyjeżdżał czeski specjalista od ergonomii Petr Tučný. On też nam zresztą dużo pomógł. Właściwie dopiero kontakty z nim dały początek u nas zainteresowaniu ergonomią, prof. Zbigniewa Chudzikiewicza, prof. Adama Gedliczki, a trochę nawet Antoniego Haski.

Haska

Z prof. Haską spotykałem się jeszcze niedawno. Czasem chodzimy sobie wypić kieliszek wina do Europejskiej. Od dziesięcioleci jest już na emeryturze. On jest taki sprawny umysłowo! Żyje bieżącą prasą, wydarzeniami... Natomiast ma jakiś głęboki uraz w stosunku do Wydziału. Nie wiem, skąd to wynika, ale albo się poczuł gdzieś czymś urażony, albo niedowartościowany, albo... Trudno powiedzieć...

W pewnym sensie odkryłem twórczość Antoniego Haski, poetycką twórczość, ale to było jeszcze wcześniej, dużo wcześniej. Otóż, będąc kiedyś u niego, odkryłem, że on pisze i publikował w dwóch kolejnych numerach „Zebry”. Taki duży poetycki tekst, zresztą bardzo piękny, nie tak dawno na niego trafiłem ponownie, przeglądając stary numer. Ocenę „piękny” podtrzymam i dziś. Proza poetycka Antoniego Haski znakomita.

To, co Antoni Haska robił ze studentami, powinno zostać zapamiętane dlatego przede wszystkim, że on z nimi, a nawet z ich pomocą, bardzo często realizował bliskie sobie idee. To były szalenie interesujące prace. Dawał pole

dla bardzo różnych, śmiałych eksperymentów. Niestety, to wszystko gdzieś zaginęło, tego nie ma. Archiwum nie istniało. Nie zachowały się chyba nawet jego rzeźby dotykowe, te „kinestetyczne”, które on realizował, zanim jeszcze jego Katedra utrwalała ten swój kierunek kolorystyczno-projektowy.

Haska jest jednym z tych charakterystycznych przykładów na to, że nadmiar intelektu ogranicza jednak trochę samą twórczość, że zbyt szeroka refleksja, zbyt dużo wątpliwości zatrzymuje...

„Zebra”

Haskę drukowałem w „Zebrze”. Otóż...

Z grupą szaleńców, początkowo z Andrzejem Wróblewskim, z Basią Kwaśniewską, która później wyjechała do Paryża, założyliśmy pismo. Najpierw nazywało się „Szkice”, później to była „Zebra”. Dwutygodnik ten wychodził przez trzy lata. „Zebra” miała ogromne wpływy. To było wówczas jedyne pismo artystyczno-literackie. Wokół siebie zgromadziła bardzo interesujące grono młodych ludzi. Nazwiska te do dzisiaj wiele mówią przecież: Halina Poświatowska, Sławomir Mrożek, Leszek Herdegen... To było właśnie środowisko bardzo interesujące, młodych poetów, młodych pisarzy i plastyków. Wówczas to ja redagowałem całą jego część plastyczną. Tam opublikowałem moją pierwszą recenzję z twórczości Andrzeja Pawłowskiego, to był rok 1958. To była recenzja z jego *Kineform*, które miały wówczas premierę.

Pogranicza

Moja misja w kursie podstawowym programu studiów kształtowała się względnie długo. Minął rok, może dwa lata poszukiwań, zanim znalazłem, określiłem właściwe dla siebie pole.

Zawsze rozerwany byłem pomiędzy różne zainteresowania. Mam podwójne wykształcenie zawodowe, jestem

także absolwentem Akademii Muzycznej, gdzie studiowałem kompozycję i dyrygenturę. Z muzyką byłem związany od dziecka, od wieku jakichś pięciu lat. To były skrzypce. Z czasem zdałem sobie sprawę, że nigdy wielkim wirtuozem nie będę. Dlatego później przeszedłem na teorię.

To jedno pole moich zainteresowań, drugie – jak wiadomo – związane z Akademią Sztuk Pięknych, a trzecie wreszcie to była literatura. Od lat licealnych próbowałem coś tam pisać, wydawałem wiersze... W tej chwili wstydyłbym się do tego wracać, ale wówczas to były wielkie przeżycia twórcze... Te doświadczenia zaowocowały moją przygodą z translacją literatury francuskiej. Przekładałem głównie poezję. Saint-John Perse, Edmond Jabès, Julien Gracq...

Na obszarze tych trzech zainteresowań moich próbowałem znaleźć takie pole, w którym mógłbym przekazać coś studentom. Podjąłem z nimi, z zespołem, eksplorację takiego pogranicza, białych plam.

Muzyka

Nie wyobrażam sobie życia bez muzyki. Jakkolwiek to różnie bywa... Są różne okresy, kiedy się słucha różnej muzyki.

W czasie, gdy tłumaczyłem II tomów Edmonda Jabès'a, to słuchałem głównie Gustava Mahlera. To mi się jakoś znakomicie łączyło, kojarzyło jedno z drugim...

Natomiast od pewnego czasu ogromnie mi się podoba to, co gra zespół L'Arpeggiata. To jest wspaniały zespół, założony przez Christinę Pluhar, Austriaczkę. Z zespołem swoim, złożonym ze wspaniałych wirtuozów, ona wykonuje muzykę głównie z XVII oraz z XVIII wieku. To są pogranicza muzyki ludowej i muzyki poważnej. Solistą tej grupy jest – dzisiaj chyba największy obok Andreasa Scholla kontratenor – Philippe Jaroussky. Jest to absolutny fenomen, który każe myśleć o tym, jak wyglądały te głosy kastratów w XVI–XVII wieku. To jest głos sopranowy, bo na przykład Andreas Scholl to jest kontratenor, natomiast Philippe Jaroussky to jest, nawet nie wiem, czy istnieje jakieś fachowe określenie tego typu głosu, ale to

jest głos typu sopranowego. Wspaniałe! Szokujące, to jest wirtuozeria na najwyższym naprawdę poziomie. Co za fenomen muzyczny. To jest człowiek, który ma tak fenomenalna pamięć muzyczną. On po jednorazowym przeczytaniu partytury zapamiętuje ją. On śpiewa całe opery, bez żadnej pomocy, a repertuar ma ogromny.

Inicjacja

Do dziś zresztą mam tę pewność, że zadanie realizowane przez studentów w mojej Katedrze Podstaw Projektowania miały znaczenie dla formacji osobowościowych, formacji pewnych poglądów intelektualnych, estetycznych, miały dosyć duży wpływ na tych młodych ludzi. Do tego stopnia, że proszę sobie wyobrazić, kiedyś czasami przyjeżdżają do mnie ludzie z Kanady, ze Stanów... Na przykład pojawił się u mnie młody człowiek, by podkreślić, że specjalnie chciał mi podziękować, bo ja mu kiedyś tam powiedziałem to i to... Sytuacja uprzytomnia, jak kolosalną odpowiedzialność nosi pedagog za to, co mówi. Zdałem sobie sprawę z tego, jak dalece można wpłynąć na życie ludzi, samemu o tym nie wiedząc... To inicjacja.

Otwartość

Ja za swój osobisty sukces poczytywałem również to, że ci ludzie robili właśnie kariery wcale nie w designie, tylko będąc reżyserami filmowymi, scenografami, rzeźbiarzami, malarzami, Bóg wie czym...

Ja zawsze uważałem, że my uczymy tylko pewnego języka, a ważne jest zasadniczo to, co się chce tym językiem powiedzieć. To jest tylko język, którym ktoś się wypowiada. Jeśli ktoś ma potężny ładunek wewnętrzny i chce go przekazać innym, w sposób naturalny szuka języka właściwego do tego celu. Ten język może być różny.

Jestem głęboko przekonany, że jeśli ktoś jest wspaniałym poetą, może być równie doskonałym projektantem.

Bardzo pod tym względem różniłem się od wielu kolegów, twierdząc, że studia, które proponujemy, nie mogą mieć charakteru Fachhochschule. To nie jest nabywanie umiejętności. To jest nabywanie możliwości, metody, podejścia twórczego. Natomiast co stanie się konkretnie? To życie czasami samo dokona takiego wyboru. Chodzi o to, żeby adepci byli na to gotowi, żeby ich myślenie się nie zamykało w wąskiej szufladce.

By to życie nie wyglądało jak los człowieka, który wkłada łaskę w szyny tramwajowe i wydaje mu się, że idzie, a on jest tylko przez te szyny prowadzony.

Stąd w początkowym okresie bardzo często problemy projektowe przez nas były formułowane zupełnie inaczej, niż to się robi teraz. „Znajdź sposób otwierania drzwi” nie znaczyło, że projektuje się klamkę. W tej chwili się mówi: zaprojektuj klamkę. My mówiliśmy: zaprojektuj sposób otwierania drzwi...

Na tym polega zasadnicza różnica między tymi modelami ideowymi designu, tym, który był u początku tego Wydziału, a tym, czym się jednostka żywi teraz.

W początkowym okresie Wydziału projektowanie przedmiotu wydawało się czymś wstydliwym. Jak zaprojektować spełnienie jakiejś potrzeby bez potrzeby powoływania potrzeby projektowania przedmiotu... Tak, to się uważało za najwyższe kryterium rozwiązania...

Zaprojektować jeszcze jedną filiżankę jeszcze jedną, ale o odmiennym kształcie – to miałoby być powodem do dumy?

Śmiertelna powaga

Kolejne przekonanie, które usiłowałem przekazać tym młodym ludziom... Otóż starałem się im uprzytomnić, że tutaj, w czasie swoich studiów, są w apogeum swoich możliwości, że w ich wieku Rimbaud właściwie skończył swoją twórczość, że w ich wieku Amadeusz Mozart miał już 60 symfonii i 40 kwartetów, i parę oper za sobą. W ich wieku ludzie byli marszałkami Napoleona...

Mówiłem studentom, że muszą traktować to, co robią na tych studiach, już jako swoją poważną twórczość...

To jest zresztą szczególną cechą naszej cywilizacji, że zamykamy ludzi w pewnego typu klasztorach. Szkoły są w końcu klasztorami. W okresie, kiedy ci młodzi ludzie są najbardziej twórczy, gdy powinni zdobywać świat, to są tutaj skazywani na taką sztuczną wegetację, na sztuczne życie. Zajmują się sztucznie stworzonymi problemami, podczas gdy życie ucieka. Gdy później w to życie wchodzi, to oni są już zmęczeni, i już im się za bardzo nie chce... Życie przynosi rutynę...

Ja zawsze tak uważałem. Dlatego w moim programie proponowałem tym młodym ludziom, aby siebie, każdą rzecz, którą robią, traktowali w sposób śmiertelnie poważny, żeby podchodzili do zadania, jak gdyby robili ostatnią rzecz w swoim życiu.

Andrzeja odcięcie się od artystyczności

Dlaczego Pawłowski rozdzielał i przeciwstawiał sobie te dziedziny: sztukę i design? To bardzo złożone mechanizmy, powiedziałbym, psychologiczne składały się na jego postawę, jego stanowisko. Nie do końca rozumiałem go w tej kwestii. Z czasem próbowałem sobie to wyjaśnić, odtworzyć to, jaka była motywacja tej jego postawy. Andrzej był wybitnym artystą, niesłychanie nowatorskim, twórczym, a z drugiej strony, mówiąc o „formach przemysłowych”, on ostentacyjnie odcinał je od jakiejkolwiek twórczości artystycznej.

Andrzej kończył studia rzeźbiarskie. Jego wyczucie formy było absolutnie bezbłędne. Podobny do pianisty, który gdy siada do fortepianu, to od razu, po dwóch, trzech jego uderzeniach się już wie, że to jest wielki pianista. Andrzej brał do ręki coś, formował i od razu było to znakomite.

Jego manifestacyjnie negatywny stosunek do sztuki w dużej mierze brał się... To bardzo trudno określić, nie chciałem zbyt psychofizologizować, ale wydaje mi się, że przyjmował to stanowisko po trosze w reakcji na

odrzućcie go przez środowisko artystyczne, akademijne tamtego czasu.

Sam zaś chciał znaleźć to pole, w którym on byłby absolutnie jedyny... Walczył o autonomię właśnie, ale to było to wewnętrzne rozdarcie, które utrudniało życie. I wiem, że z tego powodu on nie mógł często sobie poradzić sam ze sobą... To bardzo dziwne, ale Andrzej był bardzo złożoną osobowością i tutaj wszelkie proste wytłumaczenia są prawdopodobnie błędne.

Otręba

Ryszard Otręba jest wychowankiem Andrzeja. Jednym z pierwszych, bardzo ważnym. Ryszard od samego początku próbował godzić tę taką zracjonalizowaną postawę badacza i projektanta z wewnętrzną pasją tworzenia. Jego pierwsze grafiki były nawet trochę jednostronne, trochę suche, przeintelektualizowane. Tam mi brakowało jakiegoś ciepła, osobistego przeżycia. To się później wyraźnie zmieniło. Niedawno oglądałem owoce tego jego ożywionego podejścia na wystawie w Muzeum Manggha.

Ryszard jest znakomitym artystą, był nim właściwie od samego początku... Artysta i projektant! Ryszard godził to. W jego przypadku to połączenie nie było tak dramatyczne, jak w przypadku dwutorowości Andrzeja. U Andrzeja to miało czasami nieomal tragiczny wydźwięk. Ryszard potrafił pogodzić ze sobą działanie w tych obydwu obszarach. W obu polach był świetny, wybitny.

To on przecież ustalił całą szkołę projektowania komunikacji wizualnej, która w jakimś stopniu do dzisiaj nosi piętno jego pierwszych odwołań do badań ergonomicznych. Chociaż dzisiaj, takie problemy, takie tematy, są może mniej tak dogłębnie analizowane, badane.

Sztuki wizualne

Bardzo interesujące były relacje projektowego jądra Wydziału z Katedrą Sztuk Wizualnych. Początkowo to była

jakby koncesja na rzecz Akademii, na rzecz pl. Matejki, żeby uzasadnić istnienie nasze tutaj, w ramach tej instytucji.

W tym początkowym okresie w sposób zupełnie bezkolizyjny zajęcia w tym polu prowadził Antoni Hajdecki, z jakimś młodym zespołem. Później to się zmieniło, relacje stały się bardziej zażyłe w momencie, gdy przyszedł tutaj Jurek Panek. Będąc wybitnym, wspaniałym artystą, był również niesłychanie ciepłym człowiekiem. On utrzymywał z nami bardzo żywe, przyjacielskie stosunki.

Następnie przez jakiś czas tę Katedrę prowadził również Ryszard Otręba, potem Antoni Haska. Dzięki temu ona się bardziej zintegrowała, przestała być jakimś obcym ciałem. Programy oraz związki osobowe się zacieśniały.

Panek

Panek się wpisywał znakomicie, on świetnie prowadził zajęcia, był szalenie lubiany przez studentów, ogromnie był lubiany. Osiągał to, dając bardzo dużą swobodę studentom, a przy tym podchodząc do nich bardzo poważnie, czyli także w sposób wymagający. Traktował ich prawie jak równorzędnych twórców.

Ja myślę, że on się również bardzo dobrze czuł tutaj z nami... Niestety, w pewnych okolicznościach przestał być... To był konflikt z całym tym areopagiem. W trakcie obchodów 150-lecia Akademii, w czasie spotkania, imprezy, bodaj w Jamie Michalikowej, naubliżał rektorowi, którym był wtedy Mieczysław Wejman. Został po prostu zwolniony... Mocą decyzji jakiejś komisji dyscyplinarnej.

Kantor

Podjęliśmy potem próby ściągnięcia Tadeusza Kantora. Zresztą uczestniczyłem w takich rozmowach z nim, z Andrzejem. Obydwaj próbowaliśmy go przekonać do pracy na Wydziale. On już nie był wtedy zainteresowany karierą akademicką. Jego teatr, Cricot, już wtedy funkcjonował

znakomicie, często jeździł za granicę, zaczął być naprawdę znany w świecie. To, co my tutaj mu mogliśmy zaoferować, nie było już dla niego interesujące. Ale wiedzieliśmy, że gdyby taki człowiek przyszedł do nas wtedy na Wydział, zrobiliby też bardzo wiele... Odwiedzał nas jednak z wykładami. Dyskusje, burze wywoływał.

W jego sztuce problem przedmiotu wraca nieustannie, to chyba nawet było takim ważnym powodem tych naszych tęsknot, żeby go tutaj zaprosić... Indywidualność, tak.

Dystans

Współczesny design? Jakoś nie tak to sobie wyobrażałem. Z drugiej strony pochłaniają mnie od wielu już lat inne zainteresowania. Tak często jest w życiu, gdy wchodzi się w nowe obszary aktywności, traci się po prostu emocjonalny kontakt z dotychczasowymi zainteresowaniami. Tak stało się w moim wypadku, odkąd zacząłem bardzo intensywnie pracować nad tłumaczeniami, jak to już wspomniałem, głównie poezji francuskiej. Wciągnięty, właściwie mieszkalem na pół w Prowansji. Nowe środowiska, nowe problemy. Niemniej zachowuję niezwykle intensywny, żywy stosunek do siebie samego z tego czasu, kiedy to tworzyliśmy ten Wydział. W dalszym ciągu czuję się z nim bardzo silnie związany...

Przyjazny przedmiot

Design. Jakie znaczenie ma w kulturze jednak przedmiot? No ma kolosalne, wiem z całą pewnością, ma kolosalne na pewno, ale za mało myślałem na ten temat, żeby chcieć się wypowiadać.

Wydając swoją książkę, zaprojektowałem ją. Książka w końcu jest przedmiotem, ale to jest też obiekt, a obiekt może być przyjazny albo nieprzyjazny...

Zresztą wszystkie książki, które wydawałem, wszystkie moje przekłady, właściwie ja sam robiłem. Jeśli nie wszystkie akurat okładki... Dosyć, że wszystkie składają się jakby

na jedno zdarzenie, stanowią serię wydawniczą, z jednego myślenia.

Między innymi bardzo długo sobie studiowałem renesansową typografię, właściwy jej układ strony, złoty podział. Owocem tych refleksji są właśnie te wszystkie moje projekty typograficzne. Czcionka, której używam regularnie w tych książkach, była stworzona na początku XVII wieku, jedna z najlepiej zaprojektowanych czcionek...

Zawsze mnie to interesowało, zawsze mnie to wzruszało. Tłumaczyłem bardzo wielkiego, bardzo trudnego poetę, Saint-Johna Perse'a. On był niesłychanie wrażliwy na książkę, na książkę jako obiekt i czcionkę. Uważał, że najpiękniejsze czcionki daje italik. Żadnej ze swoich książek w ogóle nie pozwalał inaczej wydawać jak tylko kursywą. Pamiętne jest jego pierwsze wydawnictwo po powrocie z wygnania, ze Stanów Zjednoczonych. Pierwsze wydanie we Francji jego wielkiego poematu *Amers*. To jest bardzo dziwne słowo, którego nie ma w języku polskim. W związku z tym w moim przekładzie brzmi też „amer”. Amer to jest pewien system znaków żeglugi przybrzeżnej, wieże kościołów, jakieś wielkie drzewa, jakieś skały, słowem to, co widać z morza. Cały ten system znaków się nazywa amer, a jednocześnie słowo to ma po francusku kilka znaczeń. Oznacza gorz. Zarazem jest złożone, brzmi w nim „la mer”, czyli morze, ale również jest w tym słowo matka, „la mère”, więc jest cały ciąg, cały splot różnego typu zdarzeń, na którym on zbudował ten swój niezwykle i wspaniały poemat, który się nazywa *Amers*. I on ten poemat wydał we Francji, po powrocie ze Stanów.

Proszę sobie wyobrazić, że on wybrał czcionkę, która była projektowana przez francuskiego typografa chyba na początku XVII wieku, to była czcionka, która nigdy nie była użyta, przechowywana w Archives nationales we Francji jako taki skarb narodowy. Po raz pierwszy została użyta do druku tej książki Saint-Johna Perse'a, przez niego samego wybrana.

Papier na tę książkę robiono w papierni Fontaine de Vaucluse, położonej w zamkniętej dolinie, w górach

Luberonu, we Francji, w miejscu, w którym mieszkał Petrarca. Niedaleko tam miał swój dom Petrarca. Tam jest taki dziw natury. Wewnętrzne źródło, które zbiera wodę z rozległego i głębokiego zlewiska, ponad dwa tysiące kilometrów systemu podziemnych strumieni. Woda wytryskuje z grotu, która pozostaje niezgłębiona. Dotąd, do tej pory zgłębiono ją do głębokości 318 metrów, nie osiągając dna. To jest coś absolutnie przedziwnego, mianowicie woda pulsuje w źródle, które ma wydajność około 120 metrów sześciennych na sekundę. W grotcie woda wpada do koryta, z siłą rozpryskując się o kamienie, całe wnętrze topiąc we mgle pełnej tęczowych zjawisk.

Strumień tu zrodzony nazywa się Sorgue. Rzymianie tam stawiali młyny, a w późnym średniowieczu i później, w XVII–XVIII wieku, była tam papiernia. Czystość zupełnie krystaliczna tej wody, siła jej nurtu pozwalająca napędzić mechanizmy papierni. Tam wytwarzano najbardziej szlachetne papiery.

Stamtąd więc Saint-John Perse zamówił sobie specjalny papier do tej książki. Jego znak wodny pojawia się na każdej karcie. Oprawę do tych książek zamówił w Hiszpanii, w okręgu, w którym hoduje się byki, wyprawia skóry od czasów średniowiecznych. Takich użył do oprawy swych książek. Wyszło bodajże 240 egzemplarzy, które natychmiast na aukcjach dzieł sztuki osiągały jakieś kolosalne kwoty.

Rzecz, która mnie ujęła, była miłość poety do stworzenia pięknego przedmiotu.

Widziałem tę książkę, miałem ją w ręku. To jest coś, czego się dotyka nieomal z nabożeństwem. Taki jest stosunek do przedmiotu, zwłaszcza w dziedzinie edycji książkowej. On był zawsze, jak się patrzy na te oprawy królewskich introligatorów w XVI wieku, czyli te oprawy renesansowe, czy jeszcze wcześniejsze, to są absolutne dzieła sztuki, przedmioty, które przy tym są niesłychanie przyjazne człowiekowi. To jest coś, co chce się wziąć do ręki, nieomal pieścić...

Moje wydawnictwo Austeria wydało niedawno przepiękne dzieło belgijskiego pisarza Alexisa Curversa *Tempo*

di Roma. Tłumaczyła córka Jerzego Turowicza, Elżbieta Jogałła. Świetny przekład, zupełnie jakby książka powstała w tym języku. Jest dosyć gruba, w naszym wydaniu ma 350–400 stron. Akcja tej książki dzieje się w latach 50. w Rzymie. Okazało się, że Wojtek Plewiński w tym czasie, jakimś niezwykle cudem, dostał stypendium do Rzymu i przez dwa tygodnie fotografował miasto. Zwykłym czarno-białym aparatem prymitywnym. Wspaniałe te jego zdjęcia. Około 80 fotografii wykorzystano w tym wydawnictwie.

Niestety, gdy zacząłem czytać tę książkę, stwierdziłem, że jest to zły, nieludzki i nieprzyjazny przedmiot. Książka ta, jako przedmiot, jest za ciężka. Użyto za grubego papieru. Ręce mdleją. Gdy człowiek się położy i czyta, to jest jeszcze gorzej. Projektantka dla tej grubej księgi dała małe marginesy wewnętrzne. Efekt jest taki, że nie dość, że samo jej trzymanie jest trudne, to jeszcze do tego ten dodatkowy trud, jak gdyby rozłamywania książki, walka, wysiłek, by przeczytać wewnętrzne strony... To przykład negatywny, ewidentny przykład morderstwa popełnionego na książce. W ten sposób można zabić książkę. Książka ma być przyjaznym przedmiotem, bez względu na to, co ona ma tam w środku.



Akademia Sztuk Pięknych
im. Jana Matejki w Krakowie
1818

Wydział Form Przemysłowych



1964–2014(+10)

Janusz Krupiński

Krakowska szkoła designu.
Wizje, wyobrażenia,
wspomnienia
jej mistrzów i nauczycieli

Wydawnictwo
Akademii
Sztuk
Pięknych
im. Jana Matejki
w Krakowie

ISBN 978-83-66564-65-7



9 788366 564657